

AGYAG-KÖLTEMÉNYEK. BLANCA VARELA PRÓZAVERSEI

Blanca Varela – Octavio Paz sokat idézett szavaival élve – nem örvend saját leleményeinek, és nem részegül meg önnön költészetétől. Sokkal inkább jó költőhöz méltóan elhallgat, amikor kell. Versei nem érveket sorakoztatnak, nem magyaráznak, nem bizalmaskodnak. A vers számára nem más, mint jel, felhívás a világgal szemben, a világ ellen és egyben a világ felé, fekete kő, amelyet a tűz, a só, az idő és a magány vájt ki. Vagyis az öntudat feltárása.[\[633\]](#) Octavio Paz ezeket a gondolatait, amelyek a költőnő művészetének alapösszetevőit veszik sorra, Blanca Varela első verseskötetéhez írt előszavában fogalmazta meg, amely 1959-ben jelent meg Mexikóban *Ese puerto existe* címmel.[\[634\]](#)

Blanca Varela (1929-2009) a perui költészet egyik legeredetibb, és legrejtélyesebbnek tartott szerzője, akit szinte lehetetlen a hagyományos kategóriákba besorolni. Mélyen filozofikus, ugyanakkor mégis megdöbbenően az anyagisághoz kötődő, panteista, szinte naturális költészete meghökkent a tömör, lakonikus nyelvezetével, amely egyszerre közöl valami lényegit az emberről, a világról, a létről és magáról a költészetről is. A limai költőnő is számos interjújában megfogalmazta, hogy nem tudja elfogadni a „tisza költészet” és a „társadalmi költészet” közötti különbségtételt, hiszen számára minden költészet társadalmi súllyal bír, amennyiben szükségképpen valaki olyanról szól, aki a társadalom tagja, lehet akár a vers szerzője, vagy a témája, és a tisztaság pedig kizárólag esztétikai kategória, így a kettő gond nélkül megfér egymás mellett.[\[635\]](#) A társadalmi téma és a metapoétikai reflexió együtt van jelen Varelánál, mindig a kettő határmezsgyéjén egyensúlyozunk. Művészte ugyanígy nem köthető esztétikai mozgalomhoz sem, ahogy ezt megint csak ő maga hangsúlyozza, amikor arról a bizonytalanságról beszél, hogy vajon a szürrealizmus vagy az egzisztencializmus lenne a meghatározóbb számára. Ám hozzáteszi, hogy ha mindenképp választania kell, talán inkább az utóbbi a pontosabb.[\[636\]](#) Szokatlan költői képek jellemzik, amelyeket nem annyira szürrealistának, hanem találóbban „paraszürrealistának” nevezhetünk,[\[637\]](#) és amelyek végül szinte mindig a magány alapélményéből fakadnak, vagyis referenciális eredetükként az ontológiai hiány, az űr, a semmi jelölhető meg.

Blanca Varela hazájától távol, Európában, Párizsban talál rá saját hangjára, ahol a háború utáni értelmiségi miliő termékenyen hat rá, hiszen megismerkedik Jean-

Paul Sartre-ral, Jean Genet-vel, Henri Michaux-val, Simone de Beauvoirral, és számos latin-amerikai kortársával, többek között Octavio Pazzal, Carlos Martínez Rivasszal, Rufino Tamayóval, Julio Cortázzal, Ernesto Cardenallal, vagy honfitársával, Jorge Eduardo Eielsonnal.[638] Ám a művészetére oly jellemző kettősség nem csak a térben, hanem az időkoordinátákban is megmutatkozik. Pontosan Párizsban érzi egyre mélyebben azt a perui történelem és az Ősi kultúrák iránti vonzalmat, amely a műveiben mindvégig hangsúlyos marad. Ekkor erősödik meg a képiség, a vizualitás jelenléte, amelyet a kritika már nem egyszer megtett vizsgálata tárgyál.[639] Blanca Varela sok kortársa képzőművész, akikkel egy nemzedékként közösséget vállal, – Ők az úgy nevezett '50-es generáció –, mint például Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, vagy Fernando Szyszlo. Szyszlóval még a párizsi útjuk előtt össze is házasodnak.

Az *El libro de barro* [Agyagkönyv] című 1993-as gyűjteménye a költőnő életművén belül fontos mérföldként értelmezendő, határt képez a korábbi és az azt követő alkotásai között. Egyrészt műfaji szempontból különleges, mivel igaz ugyan, hogy a prózavers korábban is felbukkant már Blanca Varela köteteiben, ám ebben kizárólagossá válik. Másrészt – különös módon – a versek újszerű tónusa meglepetést vált ki az alkotójából is.[640] Varela valamifajta misztikát vél felfedezni a kötetben, amely összefügg a transzcendencia, a szakralitás, az eredetmítosz kifejezéséhez legmegfelelőbb forma keresésével. Bensőséges naplóként is definiálható a verseskötet, amelyben a természeti erők megtapasztalt vitalitása fonódik össze a személyes, nagyon is intim megszólalással.[641] A kötet címét már több ízben magyarázták az elemzők, hiszen egyértelműen utal az Ősi mezopotámiai agyagtáblákra, és ilyenképpen már a kezdetektől összekapcsolódik az írás aktusával.[642] Ugyanakkor nem hagyható figyelmen kívül a régi, Kolumbusz előtti Sechín templomra vonatkozó szemantikai mező bevonása sem, hiszen a Limától északra elhelyezkedő kulturális emlék domborművein található testrészábrázolások – karok, fejek, lábak, zsigerek – az inkák korát megelőző időszak különleges, egyedi, máig megfejtetlen talányai.[643]

A prózavers mint műfaj tehát a kezdetektől jelen van Blanca Varela költészetében, megjelenik már a legelső kötetében, és később is nem egyszer, ám ebben az *Agyagkönyv* [*El libro de barro*] címűben összesen huszonhárom kizárólag prózaverset találunk. Az értelmezők általában a „hibrid”, az „állandóan változó”, a „polimorf”, az „átmeneti”, a „köztes”, a „művészeti ágak közötti” kifejezésekkel jellemzik a műfajt, Varela esetében pedig a kötet egészére vonatkozóan hozzáteszik még az antitézis, ellentét, az oximoron retorikai eszközét

mint domináns elemet. Nem is férhet kétség ahhoz, hogy a prózavers önmagában ellenáll az autonóm műfajképzés formai lehetőségének.[\[644\]](#) Próza és vers határmezsgyéjén helyezkedik el, ám ez a határvonal – Nemes Nagy Ágnes szavait idézve –, „amely évezredekben át biztosnak, világosnak tetszett, századunk[\[645\]](#) eleje óta homályossá, vitatottá vált.”[\[646\]](#) A kettő megkülönböztetéséhez a verstanelméletek a ritmusban, az intenzitásban és a formában találják meg a kulcsot.[\[647\]](#) A prózaritmus a versritmussal ellentétben nem a szótag szintjéig, hanem nagyobb szövegegységekben, mondatok vagy mondattagok szintjén érvényesíti a ritmikus rendezettséget, vagyis nem hangritmusról, hanem a próza esetében a nyelvi kifejezés szintjén érvényesülő ritmusról beszélhetünk. A prózai szöveg költői mivolta azonban önmagában nem a formára utal – ez a vers lenne –, hanem ez esetben a költőiséget mint művészi kvalitást tételezzük, tehát éppúgy sajátja a prózának, mint a lírának. A következő elkerülhetetlen szétválasztás a prózaköltemény és a szabadvers poétikai, műfaji elhatárolása kell, hogy legyen, hiszen ritmusában igazán egyik sem különbözik a prózától. Formailag azonban míg a prózavers tördelése lapszáltól lapszélig fut, a szabadvers megtartja a verssorokat.[\[648\]](#) Nemes Nagy Ágnes a hagyományos és a szabadvers megkülönböztetéséhez három szempontot vesz alapul: a kiemeltség/eltérés vizualitását, a retorikai-stilisztikai rendezettséget, valamint az expresszív érzékletességet hasonlítja össze.[\[649\]](#) Ezek alapján Nemes Nagy Ágnes megállapítja, hogy a szabadvers a kötött vershez képest nagyobb eltérést mutat, hiszen szabadabban használja a tipográfia lehetőségeit; a rendezettsége azonban kisebb, hiszen nem kötik annyira sem a formai-metrikai, sem a retorikai szabályok; érzékletessége pedig másra (is) irányul, más kifejezési eszközökkel operál. Példaként ez utóbbira az avantgárd költészetre oly jellemző szabad asszociációk sorát, illetve az összetett hasonlatok gyakoriságát említi.[\[650\]](#) Ezt a három kritériumot követve a prózavers esetében elmondhatjuk, hogy a szabadvershez képest leginkább a kiemeltsége fog eltérni, amely még nagyobb lesz, hiszen még távolabb kerül vizualitásában a kötött formáktól, ám rendezettsége és érzékletessége hasonló a szabadverséhez. Ha azonban a prózához viszonyítjuk, akkor nyilvánvaló, hogy épp az eddig elmondottak fordítottja lesz igaz, amennyiben a prózaköltemény kiemeltsége és rendezettsége fog legkevésbé eltérni, míg az érzékletessége, expresszivitása magasabb fokú lesz, érzelmi töltete, ha úgy tetszik, intenzitása, lírai mivolta eltávolítja a hagyományos prózai szövegtől. Francisco López Estrada Baudelaire prózaversei kapcsán a műfajról mint a modern líra formai és tematikai komplexitásának eszközéről beszél, és a modern, megváltozott világszemlélet intenzitásának sokkal adekvátabb kifejezését látja benne.[\[651\]](#)

Blanca Varela agyagkölteményeiben a visszatérő motívumok (mint például, a tenger és az égbolt, a testiség, illetve elsősorban a fragmentált test, a kő, a sötétség, a por, a vér, a látás vagy az űr) – amint azt a kritika már számos esetben leírta – valójában a legelső költeményéből, a „Puerto Supe” [Supe kikötő] című versből eredeztethetők. Ebben az értelemben tehát Varela életművében pályájának kezdete kétségtelenül meghatározó eredetként tételeződik.

A kötet címe tehát már eredendően számos olyan poétikai folyamatot indít el, amely végigkövethető az egész gyűjteményen. Ilyen például a hangsúlyosan metapoétikus beállítás, amely az írás aktusát, a könyv ősi mivoltát, az agyag materialitását és vele együtt a régi szakrális emlékek erejét tematizálja, és egyúttal az emlékezést mint alapállapotot, és ekképpen a hagyomány továbbélését, az eredettel való organikus kapcsolatot erősíti. Másrésztől azonban a képlékeny, formázható agyag az alakíthatóság minőségét jelöli meg, amely ugyanakkor idővel kiszárad és törekennyé válik, vagyis a folyamatosság megtörésének lehetőségét is magában hordozza.^[652] Ilyeténképpen feltételezzük, hogy a címben szereplő metafora mintegy a kötet egészen végigvonuló költői mechanizmust jelzi, amelynek megfelelően minden egyes elem egyszerre pozitív és negatív, vagy másképpen állító és tagadó is egyben, minden jelölőhöz legalább kettő, de inkább több jelentés is társítható, amelyek a legtöbb esetben egymással ellentétesek (például, az imént említett esetben a törekénység és állandóság). Ez a kettősség a költői szó és a megalkotott költői képek ambivalenciájának köszönhetően mindvégig fenntartott feszültséget eredményez. A címben megjelenő szimbólumok már az első költemény legelső sorában felbukkannak, ahol a föld (homok képében) a főszereplő, amelybe belesüllyed a kéz (az írás) és a lírai én az elveszett csigolyára is rátalál: „Belenyomom a kezem a homokba és megtalálom az elveszett csigolyát.” („Hundo la mano en la arena y encuentro la vértebra pedida.”) A csigolya a gerinc, azaz a test tartóoszlopának részeként a váz jele, amely fragmentáltságában utal a kapcsolat hiányára („elveszett csigolya”/ „vértebra perdida”).^[653] Látható tehát, hogy a nyitó darab szerves folytatása a kötet címében megjelölt tematikai és retorikai elemeknek. Paradigmatikus példaként a továbbiakban a kötet utolsó darabját mutatom be részletesen,^[654] ám hipotetikusán megkockáztatom, hogy a huszonhárom vers mindegyike hasonló konklúzióhoz vezetné az értelmezést.

Az utolsó vers talán még explicitebb formában fogalmaz meg valamifajta *ars poeticát*: „Eddig tart – sötét selyem és törmelékes a hangja – az életed, mondta. Ezek voltak a betűi.” („Hasta aquí –seda oscura y ripiosa su voz– tu vida, ha dicho. Ésas fueron sus letras.”). A lírai szubjektum eltávolodása és egy harmadik

személy megjelenése a ciklus végét jelzi, és ami itt valóban véget ér, az egyértelműen az élet maga. Az „én” a „járókelő” („viandante”) alakjával azonosítódik, amely az átmenetiséget, az útközbéli létet asszociálja. Emellett hangsúlyos a második személy („te”) jelenléte is, aki láthatóan azonosul az „én”-nel, hiszen a megszólított („te”) felé közvetítő harmadik személy hozzá, vagyis az „én”-hez beszél. Következésképpen a formailag dialogikus diskurzus önmagához szóló monológként értelmezhető, a közléseket a harmadik személy tolmácsolja. Elmondhatjuk tehát, hogy a szöveg polifonikussá válik, ahol nem csak a beszédhangok, hanem a nézőpontok is megháromszorozódnak. Mindezt a szöveg formailag is megtámogatja, hiszen a három versszak (vagy inkább bekezdés) jól láthatóan elkülönül, követve a költői hangok elkülönülésének analógiáját. Az első szakasz magában foglalja a következő kettő egység szemantikai és diszkurzív elemeit: határozott állítással indít, ahol a *vocativus* megszólítottja az előbb említett „járókelő” („te”): „Elég az anekdotákból, járókelő.” („Basta de anécdotas, viandante.”)

Ezután a tengert nevezi meg, ám szokatlan állapotban, hiszen a víz mozdulatlan, leállt, és ezzel a különös képpel nyilvánvalóan kiemeli a természeti elem szimbolikus jelentéstartalmát. A tenger kétségtelenül kapcsolható az ősi eredetmítoszokhoz, bár itt épp mintha megkérdőjeleződne a teremtképessége és épp a pusztító ereje kerülne előtérbe. A következő közlés pedig már az életről szól, amely parallel módon szintén a végéhez ért: „Eddig tart az életed, mondta.” („Hasta aquí tu vida, ha dicho.”) Ebben a mondatban együtt szerepel mind a három közlő: a közlés alanya (az „én”), a *vocativusban* megszólított második személy (a „te”), valamint a függő beszéd harmadik személye. Sőt, ez a két mondat („A tenger leállt. Eddig tart az életed, mondta. / „El mar se ha detenido. Hasta aquí tu vida, ha dicho.”) meg fog ismétlődni a második és a harmadik szakaszban is. A második szakasz egyetlen mondatból áll: „Nagy léptekkel megállt, s mindenhova eljutott, majd megismételte.” („A grandes pasos se ha detenido llegando a todas partes y ha repetido lo mismo.”) A tenger mozdulatlaná vált, és ezen a pontos kiegészül még két – voltaképpen meglepő, ellentmondásos – attribútummal, amely a végtelen víztömeg dinamikus és a mindent kitöltő képességét húzza alá: „Nagy léptekkel [...] mindenhova eljutott”. A tengernek ez a mindenhova eljutó képessége – ha visszatekintünk – már elő lett készítve az előző szakaszban, habár ott az égbolt az, ami „elárasztotta a falakat és az ablakokat” („ha inundado paredes y ventanas”). A tenger megnevezésének ismétlő aktusa szintén legalább kétféleképpen érthető: egyenes értelemben, a megállás ellenére az örökös mozgásban levő – itt pusztító – vízre mutat, vagy átvitt, illetve

talán inkább metapoétikus értelemben pontosan az ismételésre magára mint gyakori retorikai eszközre, költői trópusra utal.

Az elárasztott falak és ablakok képe a ház látványát idézi fel. A ház éppen a kötet utolsó előtti versében, tehát közvetlenül az itt részletesen elemzett szöveg előtt, a halállal azonosult, amennyiben ott „az a halálos ház” képe jelenik meg, amely ráadásul egy „határhoz” lett hasonlítva. A határ aközött húzódik, ami „nincs és nem is lesz” („linde entre lo que no es y lo que no será”). Ez az utolsó előtti költemény – nem véletlenül – az emlékezet témáját járja körbe, ahol az „agyag” mindkét jelentése megidéződik, mind a házat felépítő anyagé, mind pedig az Ősi tudást megőrző táblaké. Az emlékezet így válik a halál elleni küzdelem lehetséges eszközévé, és ugyanakkor éppen ellenkezőleg, a már nem létező megidézőjévé, vagyis a nem-lét jelévé. Ekképpen tehát az emlékezet valóban nem más, mint a lét és nem-lét határát érzékelő képesség, amely mint a „mulandó tűz, rejtély” („fuego perecedero, arcano”), és egyúttal az élet maga, amely pőre materialitásában „elsőként hajadon lábak közt fakad” („brota por vez primera entre las núbiles piernas”).

Nem elhanyagolható az ismétlődések igei formáinak vizsgálata sem, hiszen leginkább az összetett múlt (pretérito perfecto) dominál (a „megállt” / „se ha detenido” és a „mondta”/ „ha dicho” kétszer szerepel, az „elárasztotta” / „ha inundado és az „megismételte” / „ha repetido pedig egyszer). Az analógiák sorát végigkövetve az asszociációs lánc sugallja a tenger, az égbolt, az élet végére utaló közlés és az ismételés aktusának azonosíthatóságát, amely egyben metapoétikus – vizuális és verbális – értelmezhetőséget is ad a szövegnek. Így még inkább feltűnő a mindezzel ellentétes utolsó mondat egyszerű múlt idejű alakja: „Ezek voltak a betűi.” („Ésas fueron sus letras.”). Ezzel a záró kijelentéssel az eddigi négy elemből álló analógiai sor kiegészül egy ötödikkel, méghozzá a betűkkel, vagyis az írás aktusával. Az előző mondat „törmelékes” („ripioso”) jelző újfent a szemantikai kettősséget emeli ki: egyik oldalról, olyan könnyen létrejövő rímre, kínrímre utal, amely az alkotás esztétikai értékét jelentős mértékben degradálja, másrészt pedig haszontalan, értéktelen töltelékanyagot is jelent, az eldobásra ítélt kő- és téglatörmeléket. Szerkezeti szempontból végső soron elmondható, hogy a kötet önmagába záruló struktúrája által az életet a művészettel azonosítja. A kör bezárul, a legutolsó „betűi” szóval az élet, a tenger, az égbolt, vagyis az egész univerzum a megalkotottsággal, az alkotással válik eggyé. Az univerzum végtelensége a tenger és az égbolt határtalanságával egyenértékű, és ily módon teljesen nyitott. Az állandó szemantikai kettősség (megállás/elárasztás, vég/folytatás) soha nem jut nyugvó pontra, soha nem válik önmagában érvényes,

határozott állítással. Folytonos mozgás, metamorfózis, a testi-anyagi és a transzcendens-szellemi dimenziók szüntelen egymásba áramlása jellemzi ezt a költszetet.

Összességében tehát feltételezhető, hogy Blanca Varela prózaversei, a hermetikus kötet minden egyes darabja a Suzanne Bernard-féle „megvilágosodás-költemény” („poema iluminación”)[655] modelljének felel meg, amelynél a tömörségen és az organikus egységen túl a legfőbb jellemző az idő- és a térkoordináták, valamint minden ok-okozati logikai rend felborítása, éppen abból a célból, hogy a feszültségek hálójában valamiféle önmagába záruló egység jöhessen létre.[656]

Az *Agyagkönyv* [*El libro de barro*] című kötet prózaversei felfoghatók *par excellence* költői hitvallásnak. Ahogyan korábban láthattuk, Blanca Varela maga is mérföldkőként értelmezte, határvonalnak tekintette a gyűjteményt, hiszen észlelte a törést, a radikális változást a korábbi alkotásaihoz képest. Nem véletlenül jegyezte meg, hogy ez az 1993-ban megjelenő, a *Materiális gyakorlatok* (*Ejercicios materiales*) utáni második kötete neki is meglepetést okozott és nem is igazán tudta megfogalmazni, definiálni mi is született a tollából. Semmiképp sem feszes, sokkal inkább nagyon is laza írásmód jellemzi a talán kissé misztikus apró darabokat. Azonban a töredékekből összeálló egész mintha a végtelenségig folytatható volna, az első és az utolsó lapja is sok-sok másikat magában foglal, vagy éppen egyiket sem.[657]

Blanca Varela a csend, az elhallgatás költője. Egyszerűnek látszó kimondott szavai világokat nyitnak meg, amelyekbe a ki nem mondott vagy a ki nem mondható világmindenség beleférhet önnön ellentmondásosságában. Ez a szemantikai pluralitás köszön vissza a prózavers műfajának formai szabadságában, a verbális és non-verbális közlések dinamikus játékában.